

Francisco Calvo Serraller. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Alianza, Madrid, 1988, 185 pp.

Francisco Calvo Serraller es conocido ya por sus numerosos estudios críticos sobre el arte español, y aunque su interés parece haberse concentrado en los últimos años en los problemas concernientes al arte español durante los siglos XIX y XX, su vasta erudición quedó ya establecida con la publicación de los *Diálogos sobre el arte de Vicente Carducho*, Madrid 1979, seguido por su estudio *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid 1981. En el presente libro, como ya el propio autor nos advierte, casi la totalidad de su contenido responde a textos escritos en ocasiones previas (p. 14). «Por eso, vertebrado(s) sobre un mismo tema de fondo, los textos aquí reunidos desarrollan momentos, aspectos o perspectivas diferentes del arte español del siglo XX predominando en todos ellos la dimensión de ensayo pues se trata no sólo de hacer una historia que relate los hechos, sino también la interpretación de los mismos» (p. 14). De aquí los puntos fuertes y débiles de esta publicación. Ambiciosa en extremo en sus límites de interpretación del pasado, análisis del presente y pronóstico para el futuro, principalmente de la pintura, pero también de las artes en general, e incluso de la sociedad que las produjo, adolece de una serie de repeticiones no siempre necesarias, y, a la vez, de una falta de enfoque que dé unidad estricta a los estudios incorporados.

Esta publicación está compuesta de cinco ensayos de longitud muy varia, desde 14 páginas el más breve hasta 87 páginas el más extenso. Se pueden señalar como su mayor mérito la densidad de un pensamiento y de una erudición que trasbordan el ya amplio horizonte propuesto y permiten al autor lanzarse a juicios y consideraciones que tocan otros muchos aspectos de la historia política y cultural de España. Un poco tarde en su lectura se encuentra el lector con una excusa-advertencia del autor: «Al pretender condensar tantas y tan variadas cosas en un escrito breve de esta naturaleza, quizá cometa un error grave y sea imposible hacerme entender por un lector que no conozca nada previamente sobre la historia y arte españoles contemporáneos» (p. 179). Pero no es sólo esa posible total ignorancia del lector lo que dificulta la comprensión.

Defecto mayor en los estudios es su retórica de notable barroquismo en la que las frecuentes cláusulas, de hasta catorce líneas en el texto impreso, con complicado abigarramiento sintáctico dejan sin aliento y confuso al lector. Las dificultades del lector se basan, no pocas veces, en la falta de relación precisa entre las oraciones, cláusulas e incluso párrafos. Así, por ejemplo, cuando se nos dice: «Siendo, desde luego, más precisas siempre las razones esgrimidas para defender lo segundo que lo primero, aunque aquí, obviamente, sea el hipotético autorreconocimiento de la singularidad artística española, la cuestión más interesante» (p. 19).

Se hace difícil identificar en los párrafos precedentes «lo primero» o «lo segundo», incluso cuando, su repetida lectura, nos lleve a encontrar un paralelismo entre «el hipotético autorreconocimiento de la singularidad artística española» a que se hace referencia en este párrafo y «la abundancia de testimonios literarios locales que subrayan esa autoconciencia nacional de singularidad y grandeza artísticas», que se lee en el anterior. Aun así, si esto es lo primero, no hallamos lo segundo.

Más adelante, y con referencia a la década de los setenta nos advierte el autor: «Punto de retorno y experiencia límite, creo, en definitiva, como apunté al principio, en la dimensión purgante de la de la pasada década, lo cual puede ser interpretado como algo medicinal y expiatorio, pero también, siguiendo esa misma línea teratológica y terapéutica, como la única vía de salvación. Desde entonces cualquier *naïf* hay que considerarlo simplemente un atrasado» (p. 142). Queda libre el lector para interpretar el carácter de la *naïvete* o del atrasamiento a que se refiere el autor; así como también las razones que hacen divisoria de vertientes a la década de los setenta, sea por el cosmopolitismo que se aprecia en el arte, o por el inminente cambio de régimen de que se habla en el párrafo anterior.

Algunos de sus juicios históricos, sin ser erróneos, pierden mucho de su valor por la formulación retórica, la interdependencia conceptual y la concatenada proyección hacia el pasado, tan del gusto del autor. Así, por ejemplo: «...se puede afirmar que la cultura española es nacionalmente antihumanista y anticlásica. Lo que en ello pudo influir el hecho histórico de la formación de la unidad política española como cruzada religiosa según el modelo establecido por los Reyes Católicos al poner fin a la Re-

conquista con la expulsión de los musulmanes del reino de Granada es algo tópicamente aceptado» (p. 21). Tema al que regresa más adelante «¿Cómo no iba a ser traumática la modernización de la sociedad española si la unidad nacional fue sancionada originalmente como un pacto religioso? Los responsables políticos de este pacto, significativamente conocidos como Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, tras arrebatarse el último bastión musulmán en la Península, exigen la conversión de todas las minorías 'infieles' al cristianismo» (p. 70). Todo ello es aproximadamente cierto, pero lleno a la vez de inexactitudes, o generalizaciones inadmisibles, tanto más lamentables, cuando que no son necesarias al tema. Como también parece excesiva simplificación de la historia española su escueta división en dos campos a que el autor se inclina repetidas veces a lo largo de este, por lo demás extraordinariamente interesante, estudio. «Mito de las dos Españas» (p. 20), «conflicto de las dos Españas» (p. 70), antagónicas ambas en una «polémica herencia»; frente a «lo que ha dado en llamar el nacional-catolicismo» (p. 70), «el proceso histórico de progresiva secularización política tuvo que poner particularmente en crisis la identidad nacional española» (ibíd.). De esta manera se pierde de vista la compleja realidad social de España a lo largo de los tres últimos siglos de su historia. En las consideraciones sobre el panorama de los últimos cincuenta años echa en falta una distinción clara entre «franquismo» y «falangismo», entre régimen e ideología. La alianza, la interdependencia, incluso la manipulación de la ideología falangista con lo que llegó a ser el Régimen de Franco son conocidas, y ya a años de distancia debiera hacerse más fácil su referencia. Para el autor todo parece ser lo mismo, o resultado de lo mismo, sean posturas ideológicas o reglamentaciones políticas, que se imponen a un arte considerado siempre en bloque. No da mucha importancia al autor al hablar del arte durante los últimos cincuenta años a las posturas varias que se dieron entre los intelectuales y artistas que, o bien fueron producto de la ideología falangista, o, sin serlo, simpatizaron con los cambios políticos consecuencia de la Guerra Civil, o que, sin compartirlos necesariamente, supieron convivir con ellos. Dada la constante referencia al sistema político «franquista» y «falangista», quizá debiera darla.

Parece doler al autor la imagen romántica que desde el romanticismo se ha formado de España en el extranjero. En cierto

sentido es el tema de su parte de su primer estudio *Del futuro al pasado carácter e influencia de la imagen romántica de España*, y a ello se refiere repetidamente a lo largo de los estudios. Parece acusar a «la conflictiva relación entre tradición y progreso» (p. 178) y «el prolongado fracaso de la modernización española» (p. 179) de ser las razones por las que «A ojos del mundo desde la época romántica España se convirtió en un hecho pintoresco» (p. 179), en un «capítulo aparte» en la historia de la Europa Occidental, frase que repite como *leitmotif*, con referencia al historiador británico Clark. La agonía, en sentido unamuniano, del arte contemporáneo es así doble: el de la historia misma de España, y el de la percepción que de ella tiene el resto de Europa. La primera se hace crisis en «la contradicción agudísima entre tradición y progreso» (p. 180) y la segunda en la necesidad de una aserción de comunidad europeizante, de que España «no es diferente» y que «Los españoles no pueden consentir verse impelidos a disfrazarse de toreros y gitanos para ser aceptados fuera... O en el terreno de las artes plásticas, donde ocurre lo mismo, tener que ser solo 'nuevos Goyas', si se quiere garantizar de puertas para fuera una cierta credibilidad» (p. 179).

De gran interés en este, fundamentalmente erudito, estudio es el análisis de la evolución, y crisis, de un arte que, a pesar del aislamiento económico y político que España sufría, supo mantener un claro sentido de apertura a las corrientes europeas y americanas, lo cual es el tema del ensayo *España (1939-1985): medio siglo de vanguardia*, central de esta publicación. Estudia bien la existencia y desarrollo de «unas corrientes vanguardistas que ya respondían con más o menos puntualidad o fortuna, a las matrices internacionales» ya desde los años 50 (p. 135), continuadas, en los años sesenta, «nuevas dosis de cosmopolitismo» (p. 140). Es cierto que estos artistas no supieron siempre mantener el paso más avanzado de la vanguardia, cuando por entonces ya «la crítica de otros países estaba comenzando a lanzar frenéticamente la nueva figuración» (p. 139). No importa, nos dice el autor, «consolémonos pensando que perder el tren del mercado internacional no representa perder el tren de la pintura» (p. 140). En todo caso, «ha sido un hecho perfectamente generalizable el deseo de las últimas generaciones de artistas españoles de ser actual y parecer lo mismo que sus colegas coetáneos de otros países» (p. 180).

Los años de aislamiento a consecuencia de la Guerra Civil, de la Segunda Guerra Mundial y del largo régimen de Franco, pudieron, según nos dice el autor, dificultar, pero no eliminar el sentimiento europeizante de los artistas españoles, «deseo detectable ya desde el comienzo de la pasada década de los sesenta» (p. 180), «el panorama artístico de los años setenta y los ochenta demuestra el predominio absoluto de la orientación cosmopolita» (p. 180). Pero este aislamiento del pasado parece ser camino de vía doble, pues no basta que los artistas sean, sino que hace falta además el conocimiento propio y de los demás. Así nos amonesta el autor que «La tarea más urgente del arte español es conocerse y darse a conocer. El aislamiento y la consiguiente falta de información han gravitado durante demasiado tiempo sobre este arte para que nos demos por satisfechos con unos pocos estereotipos heredados» (p. 71). Para conseguirlo, «ahora que no existen trabas para ello, hay que recopilar la información disponible, tejer la malla de los acontecimientos de la memoria censurada y olvidada e intantar seguir puntualmente el curso de los hechos vividos» (p. 71). No queda claro si en este redescubrimiento se incluye la proyección al pasado, al mito romántico de España (p. 70), y a la trágica historia de España durante los dos últimos siglos (p. 71). En todo caso, se trata de una revalorización de la *infrahistoria* del maestro Unamuno, pues además de los «trazos gruesos», «pienso que empiece a ser igualmente importante fijarse en la letra pequeña, en el sordo rumor de lo cotidiano, en los perfiles más planos del horizonte» (p. 71).

El cosmopolitismo presente tiene para el autor una cargazón semántica especial. Mirando hacia el pasado justifica la oposición al folklorismo, la España de «toreros y gitanos» y «nuevos Goyas»; mirando al presente justifica el rechazo de la tradición y nacionalismo que apreciaba el autor en las últimas generaciones de artistas, que no quieren, otra vez Clark, ser capítulo aparte, éstos son «la España, más allá de España», título también de otro capítulo y también publicación previa. Pero ello nos lleva también a ciertas consideraciones. Nos dice «Tras treinta y cinco años de dictadura y aislamiento, es lógico que la principal aspiración de las nuevas generaciones de artistas españoles... haya sido el cosmopolitismo» (p. 172). «Desde un punto de vista sociológico, descompuesto el franquismo, estos jóvenes perdieron, por ejemplo, la justificación política del compromiso moral, cuya supervivencia

ha hecho exclamar irónicamente a sus mayores que *contra Franco vivíamos mejor*» (p. 173). Ironía que se ha percibido en otras manifestaciones de «arte comprometido», novela o teatro. No es exclusivo del caso español, ni de nuestro tiempo, ni de una sola manifestación artística. Como se da un arte protegido por la Academia, el Partido o un Régimen, se da también otro que vive de lo contrario, de su oposición y crítica a los poderes establecidos.

El pronóstico para el futuro es incierto, si las artes van a quedar «más allá de España» o repetirán, como en el pasado, una afirmación personal en que no se adopten posturas de vanguardia, por moda o conveniencia, ni simple regreso a la tradición, sino una tradición remozada. Nos dice el autor. «No se trata de prescindir caprichosamente de la tradición, lo que deja inerte la identidad cultural de un pueblo, pero tampoco de aceptar el verse obligatoriamente constreñido a repetir una imagen folklórica cada vez que un creador cruza la frontera» (p. 179).

En camino hacia ese futuro el autor percibe la formación de una «nueva generación para una nueva época» (p. 176). Pero no es siempre claro en su percepción del proceso que se sigue. Por una parte el autor afirma que «lo único que se está perdiendo por el momento es el lastre de una estereotipación folklórica» (p. 181). Por otra parte también observa, y quizás con mejores razones, que los artistas jóvenes «han decidido olvidar las claustrofóbicas fronteras y se mueven con facilidad por los más distintos centros internacionales» (p. 183); «La España que hoy se debate en pos de una nueva identidad y de una nueva imagen, en absoluto 'aparte' de la trayectoria internacional» (p. 180). Su evaluación parece acertada. Ahora bien, si la justificación del nuevo arte como nuevo se basa principalmente en esa falta de apego al pasado, en un miedo a repetir la «imagen folklórica». Si, como el autor afirma, «La realidad artística de las nuevas generaciones españolas enfatiza exageradamente la falta de apego a las señas de identidad heredadas, la voluntad firme de expresar una situación española que ha roto con el pasado» (p. 180), y en el nuevo arte se distingue por «el predominio absoluto de la orientación cosmopolita, incluso de una forma más marcadamente chocante de lo que se registra fuera» (p. 180), habrá que esperar a ver a qué lleva se «camino de 'autenticidad' (que) ha sido emprendido» (p. 181). Si se emprende como reacción al pasado, parece ser, más que otra cosa, una jornada, un período de transición que amenaza

prolongarse en exceso, como ya ha ocurrido en otros aspectos de la vida nacional.

Una serie de 75 ilustraciones en blanco y negro, desde Picasso, 1911, hasta Juan Muñoz, 1987, completan la publicación. Para una mejor utilización de esta serie de estudios de tal complejidad y erudición un índice onomástico y de materias aliviaría en mucho las penas del lector.

The Ohio State University

VICENTE CANTARINO

CREACIÓN

Clara Janés. *Los caballos del sueño*. Barcelona, Anagrama, 1989, 221 pp.

Los caballos del sueño is a completely interiorized novel, yet paradoxically, its quest-like structure relies heavily on associations with specific sites. Instead of a discernible plot, the novel traces the shifting dynamics of three characters (Alma, Lobo, Raúl) who meet in Pamplona as students and whose lives are intricately enmeshed through friendship, love, and marriage. Hardly any exterior characteristics distinguish these people, but their relationship and philosophy define them amply: Alma (the most prevalent narrative voice) is abstract and seems only tenuously connected to reality; Lobo (to whom she is attracted, but with whom an ordinary relationship is impossible) becomes a rebel; Raúl marries Alma, but soon betrays her through infidelity, abuse, alcoholism.

In their attempts at self-definition, the individuals move through various philosophical and metaphysical stages, beginning with the existentialist attitudes of their student days, moving to political commitment (Raúl's communism) and ending with the key provided by Alma: the spirituality of platonic love. Alma's return to the places of bygone days suggests the circular nature of the text, in which temporal elements finally merge with the physical return («antes, había que ir al antes», p. 208). In fact, her own quest parallels a pilgrimage: she calls herself a «peregrina del amor» (p. 203) and toward the end of the book acknowledges the insignificance of carnal and material concerns: «Vana es la realidad.